REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS
Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...
ISSN: 2718-8310

CIDADES MURADAS
POR LUCRECIA MARTEL E POR KLEBER MENDONÇA FILHO, A DISCUSSÃO SOBRE AS RESTRIÇÕES AO ESPAÇO PÚBLICO E À CIDADANIA

WALLED CITIES
BY LUCRECIA MARTEL AND KLEBER MENDONÇA FILHO, THE DISCUSSION ON RESTRICTIONS TO PUBLIC SPACES AND CITIZENSHIP

CIUDADES AMURALLADAS
DE LUCRECIA MARTEL Y KLEBER MENDONÇA FILHO, LA DISCUSIÓN SOBRE LAS RESTRICCIONES AL ESPACIO PÚBLICO Y LA CIUDADANÍA

Mônica Brincalepe Campo
mbcampo@ufu.br
Universidade Federal de Uberlândia

Resumo

Os filmes de Lucrecia Martel, *La ciudad que huye* (2006) e de Kleber Mendonça Filho, *Retratos Fantasmas* (2023) estão abordados neste artigo a partir da ideia de *expressões* simbólicas das subjetividades. Utilizo o termo *expressões* para me referir às *linguagens artísticas* no campo da história, pois a estas não se restringem à ideia de *representarem* o real, mas de estarem amplamente envolvidas em sua fatura. Com fundamento no campo das *culturas visuais*, sigo com a proposta de Nicholas Mirzoeff sobre o direito de olhar e de buscar a *contravisualidade (countervisuality)* como conceito central de análise, e procuro refletir sobre a compreensão do lugar das linguagens artísticas para a produção histórica. Em Mirzoeff se origina a reivindicação sobre a possibilidade da capacidade de ver, de confrontar os controles e restrições colocados por uma visualidade da colonialidade do poder, em referência a Walter Mignolo, e a partir de uma análise *decolonial* das linguagens artísticas. Este processo de reflexões está aqui arregimentado, a fim de contribuir para a prática educacional, podendo ser conduzido como intermediário em um processo de ação educativa.

Palavras-Chave: Linguagens artísticas; Contravisualidades; Decolonialidade; Expressões artísticas.

Abstract

The films *La ciudad que huye* (2006), by Lucrecia Martel, and *Retratos Fantasmas* (2023), by Kleber Mendonça Filho, are approached in this article based on the idea of symbolic *expressions* of subjectivities. I use the term *expressions* to refer to artistic languages in the field of history as these are not restricted to the idea of *representing* reality but are largely involved in its creation. From the field of *visual cultures*, I seek to reflect on the understanding of the place of artistic languages in historical production following Nicholas Mirzoeff's proposal on the right to look and to seek *countervisuality* as a central concept of analysis. Based on a *decolonial* analysis of artistic languages, the claim about the possibility of the ability to see, to confront the controls and restrictions placed by a visuality of the coloniality of power, originates in Mirzoeff in reference to Walter Mignolo. This process of reflection is organized here in order to contribute to educational practice and can be conducted as an intermediary in a process of educational action.

Keywords: Artistic languages; Countervisualities; Decoloniality; Artistic expressions.

Resumen

Las películas de Lucrecia Martel, *La ciudad que huye* (2006) y de Kleber Mendonça Filho, *Retratos Fantasmas* (2023) son abordadas en este artículo a partir de la idea de *expresiones* simbólicas de subjetividades. Utilizo el término expresiones para referirme a los *lenguajes artísticos* en el ámbito de la historia, ya que estos no se restringen a la idea de *representar* la realidad, sino que intervienen en gran medida en su elaboración. A partir del campo de las culturas visuales, sigo la propuesta de Nicholas Mirzoeff sobre el derecho a mirar y buscar la *contravisualidad (countervisuality)* como concepto central de análisis, y busco reflexionar sobre la comprensión del lugar de los lenguajes artísticos en la producción histórica. Mirzoeff origina la reivindicación sobre la posibilidad de la capacidad de ver, de enfrentar los controles y restricciones impuestas por una visualidad de la *colonialidad* del poder, en referencia a Walter Mignolo, y a partir de un análisis *descolonial* de los lenguajes artísticos. Este proceso de reflexión se organiza aquí con el fin de contribuir a la práctica educativa, y puede realizarse como intermediario en un proceso de acción educativa.

Palabras clave: Lenguagens artísticas; Contravisualidad; Decolonial; Expresiones artísticas

Introdução

Desde os anos 1970, no Brasil e na Argentina, a urbanização estimulada no período ditatorial modificou a ocupação das cidades. No choque desse processo, no qual os espaços de trânsito comuns aos cidadãos foram crescentemente restringidos, é possível perceber a decadência do espaço público e a debilitação da cidadania. Em diagnóstico primeiro, observam-se como sintomas o acirramento das tensões dos grupos sociais e o aumento da desconfiança mútua na população.

No Brasil, a grande migração campo-cidade acarretou a expansão da periferia nas cidades. Há uma clara divisão de zonas urbanas: espaços de privilégio e atendimento de estruturas públicas de saneamento, transporte e demais aparelhos urbanos e, simultaneamente, a periferia com bairros dormitórios afastados e desprovidos de estrutura pública. Na Argentina, a malha rodoviária, iniciada durante a ditadura, foi ampliada desde os anos 1990 com as políticas neoliberais do governo de Carlos Menem, concomitante ao sucateamento da malha ferroviária pública nacional. Por essas novas rodovias, ocorreu a proliferação dos *countries*, espaços privados residenciais. Tais processos provocaram o esvaziamento da cidade vanguardista na Argentina e do viver projetado em convívio público do início do século XX. No Brasil, o efeito foi a piora da qualidade da vida urbana e o aumento da violência no campo. Pode-se afirmar que, em comum, ocorreu um processo crescente de suburbanização, aos moldes do modelo norte-americano, a partir do qual as cidades, os espaços urbanos idealizados nos modelos europeus de convívio público e afirmação da cidadania, foram progressivamente abandonados.

Os filmes de Lucrecia Martel e Kleber Mendonça Filho contribuem para a reflexão sobre a elaboração das *expressões* simbólicas, desenvolvidas nas subjetividades de nossas sociedades. Neste artigo, apresento um recorte sobre a expressão artística contemporânea em sua intrínseca relação histórica com nossas experiências em sociedade, e proponho analisar dois documentários dos cineastas, *La ciudad que huye* (2006)[1] e *Retratos Fantasmas* (2023)[2].

Quando utilizo o termo *expressões*, estou elegendo a conceituação para a abordagem das obras fílmicas, e na especificidade com a qual pretendo me referir às linguagens artísticas no campo da história. Como afirma Suelen Simião (2024), citando de Dipaola,

> *[...] significa afirmar que a cinematografia realiza uma expressão da experiência, não eliminando completamente qualquer vínculo com representação, mas indo além, movendo-se a partir dos*

[1] LA ciudad que huye. Direção: Lucrecia Martel. Produção: Santiago Leiro, Vanina Berghella, Fabian Beremblum. Roteiro: Lucrecia Martel. Argentina: Estudio Fantasma, 2006. (5 min), son. color.
[2] RETRATOS Fantasmas. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio, 2023. (93 min.), son. color.

> *entrecruzamentos possíveis de imagens com seus múltiplos sentidos em transformação.*
>
> Dipaola apud Simião, 2024: 61.

As expressões fílmicas consideram que a linguagem artística ocupa um lugar de fundamental compreensão da própria experiência histórica e sua (re)elaboração ativa com o passado, além do envolvimento com o presente.

Para analisar a composição da linguagem desses documentários, proponho como ponto de partida o campo das culturas visuais, com a proposta por Nicholas Mirzoeff sobre o direito a olhar e à busca da contravisualidade *(countervisuality)*. Tal elaboração analítica de Mirzoeff se origina na reivindicação sobre a possibilidade da capacidade de ver, de confrontar os controles e restrições colocadas por uma visualidade.

> *[...] o oposto do direito a olhar não é a censura, mas a visualidade, uma autoridade que supõe a reivindicação exclusiva da capacidade de ver. Visualidade é uma palavra antiga para um projeto antigo. Não é um vocábulo teórico da moda significando a totalidade de todas as imagens e dispositivos visuais, mas é na verdade um termo do início do século XIX que faz referência à visualização da história. Esta prática deve ser imaginária, porque o que está sendo visualizado é demasiado substancial para que qualquer pessoa individual o veja, e é criado a partir de informações, imagens e ideias. Esta habilidade para compor uma visualização manifesta a autoridade do visualizador.*
>
> Mirzoeff, 2016: 746.

Ao longo deste artigo, a análise sobre os documentários de Lucrecia Martel e Kleber Mendonça Filho será aprofundada, explorando suas representações visuais e simbólicas como reflexos das transformações urbanas e sociais nas sociedades contemporâneas do Brasil e da Argentina. Partindo da teoria do direito a olhar de Nicholas Mirzoeff, será examinado o modo como esses cineastas abordam a contravisualidade em suas obras, desafiando as narrativas dominantes e promovendo uma reflexão crítica sobre a visualidade e a experiência humana. Além disso, a importância das expressões artísticas como ferramentas para compreender e reinterpretar a história e a sociedade serão destacadas, oferecendo novas perspectivas sobre os temas abordados.

Os filmes como expressão histórica: *La ciudad que huye* e *Retratos Fantasmas*

> *Ser cidadão não tem a ver apenas com os direitos reconhecidos pelos aparelhos estatais para os que nasceram em um território, mas também*

> *com as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento, e fazem que se sintam diferentes os que possuem uma mesma língua, formas semelhantes de organização e de satisfação das necessidades.*
>
> Canclini, 2006: 35.



Figura 1 Imagens de abertura do curta *La ciudad que huye*, 21”.

A população argentina, antes orgulhosa da ocupação e afazeres em seus espaços públicos de convívio, tem migrado crescentemente para os *countries*, como se denominam os condomínios fechados, em geral. A projeção realizada para estes novos espaços de habitação se dá com a promessa de convívio entre pessoas iguais – entenda-se, de mesma classe social – em natureza, de pouco ruído e, principalmente, de segurança. As cidadelas fortificadas combinam colégios bilíngues, espaços esportivos e a garantia de um lugar idílico para as crianças crescerem livres e os aposentados usufruírem dos prazeres do lazer.

A população brasileira, por outro lado, sofreu muito com a periferização explosiva em bairros dormitórios desprovidos de toda a rede de assistência pública. Nos antigos bairros de camadas médias e média-baixa, cresceram as ruas privatizadas – porque fechadas à passagem pública – e a verticalização fortificada, inviabilizando a convivência e isolando seus moradores em seus lares. Os muros, as cercas e as demais estruturas de segurança proliferaram. O antigo lar foi se

tornando uma pequena fortaleza gradeada que restringe olhar e, ao mesmo tempo, apreende seus moradores, na promessa de trazer-lhes proteção.

Para além desses fenômenos, bairros fechados com o estilo Alphaville[3] se expandiram juntamente à malha rodoviária construída com financiamento público desde os anos 1990; privatizada em momento posterior, mantém-se subsidiada pelo Estado e pela cobrança de taxas em parques de pedágios.

Lucrecia Martel

Lucrecia Martel trouxe em seus longas-metragens os espaços fechados e restritos de lares, baseando sua primeira cinematografia na região de Salta, na Argentina. Os filmes se passam em residências ou lugares fechados e de convívio restrito entre seus personagens. O estilo da cineasta se constrói em enquadramentos de cena restritivos, em ângulos e cortes significativos, que costumam deixar o espectador com o incômodo de não conseguir dominar o ambiente ali apresentado. A preocupação primeira da diretora sempre foi com o ruído, com o som (Barrenha, 2013: 20). A partir dessa construção sonora, a imagem é elaborada; ou seja, primeiro ela decide o que quer transmitir com a sonoridade, para, posteriormente, eleger o lugar da câmera e definir a imagem, provocando as sensibilidades dos espectadores no incômodo cênico. Como efeito desta escolha de estética narrativa, está o tema do permanente isolamento de seus personagens e da maneira como a incomunicabilidade está entranhada nestes grupos.

[3] O Alphaville foi considerado um dos primeiros grandes empreendimentos privados de caráter de exclusividade no Brasil, e teve por modelo os subúrbios norte-americanos. O primeiro foi realizado no subúrbio de São Paulo, sendo agora um modelo e uma grife que se espraia pelo país.


REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS
Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...
ISSN: 2718-8310



Figura 2 – Tentativa de entrar em condomínio fechado. *La ciudad que huye*, 25".

O curta-metragem, *La ciudad que huye* (2006) foi concebido como parte de uma mostra do projeto *La ciudad em ciernes*[4], evento itinerante cuja temática explora as cidades como espaços de convívio e sua relação com o urbanismo e os direitos humanos. O projeto abrangeu doze cidades ao redor do mundo, incluindo localidades na Europa, África e América. A orientação de produção para o curta era que ele tivesse duração de 5 a 10 minutos e pensasse a urbanidade sob a perspectiva dos direitos humanos e de seus cidadãos.

No pequeno documentário de Martel, assistimos à expansão dos *countries* por meio de pesquisas em mapas, animações, fotos de geolocalização e filmagens aéreas. Também são apresentadas imagens captadas em *travelling*, pela janela de um veículo em movimento, passando por muros e cercas contínuas, logo se revelando como a parte externa de condomínios fechados. A cineasta não adentra em nenhum dos condomínios. Por isso, a captação da cena é construída de forma quase escondida, feita no enfrentamento das proibições do registro fílmico. Em frente aos portões de condomínios, a equipe conversa com seguranças e síndicos que não autorizam a entrada, mesmo quando informados de que se trata de um trabalho para a universidade. De maneira repetida, entrevemos e escutamos mal os seguranças agindo para conter a equipe, questionando se estão sendo filmados, devido à proibição. Essa abordagem

[4] CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID, La ciudad en ciernes, 2024. Disponível em: <https://www.circulobellasartes.com/espectaculos/ciudad-ciernes-urbanismo-derechos-humanos/>. Acesso em: 11 de fev. de 2024.

ISSN: 2718-8310

cinematográfica, ou investigação fílmica, pode ser denominada como *contravisualidade* do espaço privado, demonstrando uma atitude de guerrilha do registro imagético.



Figura 3 – Imagem aérea da urbanização de Buenos Aires Grande com a quilometragem percorrida. *La ciudad que huye*, 4’02’’.

A estrutura deste breve documentário se baseia no contraste elaborado por meio da divisão do quadro de tela. De um lado, são apresentas imagens de muros dos condomínios fechados por alguns instantes. Em seguida, a tela escurece e, no quadro ao lado, observamos o contracampo das imagens, revelando o lado oposto à calçada do muro, formado pelo espaço urbanizado dos vizinhos excluídos, que residem de maneira precarizada. O som incidental é modificado a cada cena apresentada, sinalizando as contradições de campo e contracampo. Do lado dos muros e cercas há o silêncio, junto ao som do motor do carro e os ruídos de natureza, predominantes. No espaço urbano, contraposto, sobressaem os ruídos da vida em urbanidade, incluindo conversas, crianças, carros e demais sons comuns de um espaço de convívio ampliado e público. Ao longo do documentário, a diretora narra em *voice-over* o processo histórico de expansão das rodovias, a precarização das ferrovia e as políticas públicas iniciadas pela ditadura militar e aprofundadas pelo neoliberalismo dos anos 1990.


REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS
Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...
ISSN: 2718-8310

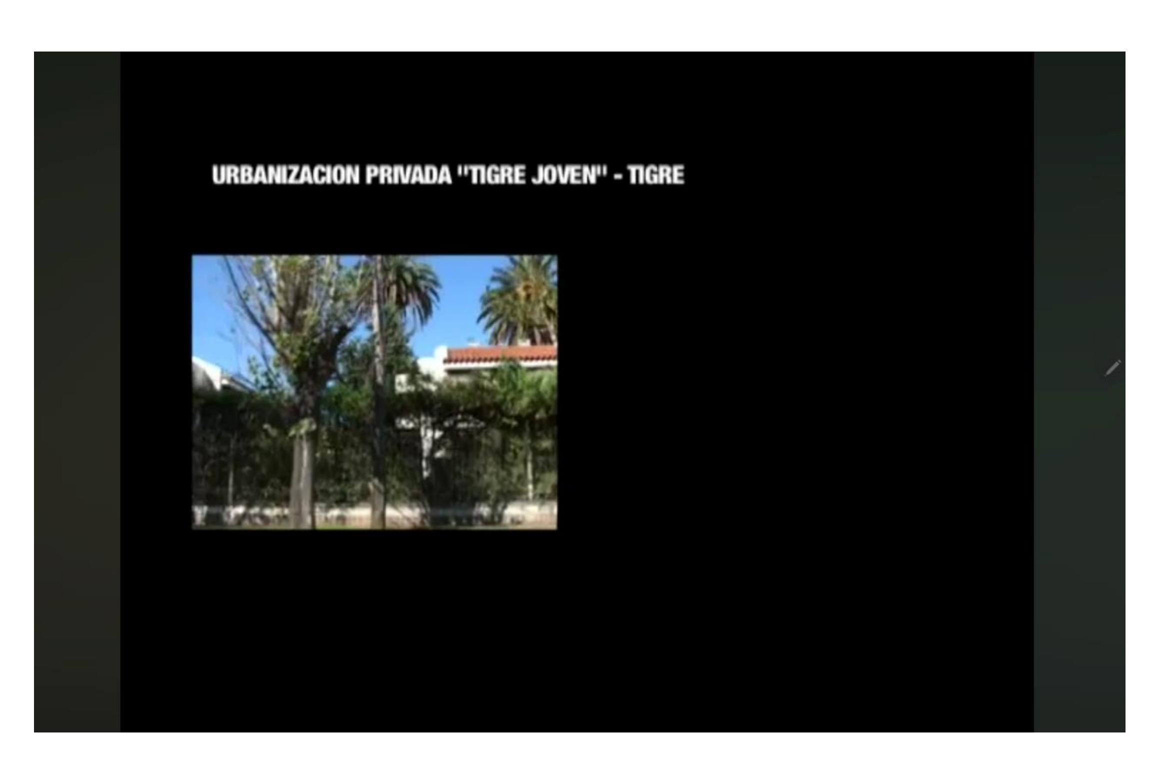


Figura 4: Cercamento da urbanização privada Las Palmas – Tigre. *La ciudad que huye*, 39".



Figura 5 - Vizinhos de frente - Urbanização privada Las Palmas – Tigre. *La ciudad que huye*, 40".

Kleber Mendonça Filho

O documentário *Retratos Fantasmas* (2023) de Kleber Mendonça Filho, foi filmado em digital, utilizando-se de pesquisa documental de imagens filmadas em diversos suportes técnicos, tais como Super 8, VHS, Betacam, material de arquivo, fotografias e imagens. Esse processo de produção constitui-se como uma ode a Recife e ao cinema, permeado pelos afetos que o mobilizam, pela fina ironia como abordagem de sua linguagem e pela melancolia envolvida nessas histórias.

A estreia ocorreu em circuito de festivais internacionais, como o Festival de Cannes. No Brasil, foi lançado pela plataforma de *streaming* Netflix e exibido em algumas salas de cinema no suporte fílmico de 35mm. Uma cópia foi encomendada especificamente pelo diretor para ser rodada em algumas salas de cinemas pelo país, e posteriormente arquivada na Cinemateca Brasileira, preservando as marcas provocadas na película pelas exibições. A intencionalidade de criar um documento histórico na própria película do filme foi levada adiante. Assim, o cineasta criou um documento histórico, tanto pela pesquisa e materiais utilizados, quanto pelo apreço e cuidado com sua produção, desde a escolha dos suportes utilizados até os princípios que guiaram a elaboração e finalização do filme, concebendo-o como resquício a ser arquivado.

O cineasta dividiu o longa-metragem em três partes, narradas por ele em *voice-over*. Em cada história narrada – e entre as três partes – há um entrelaçamento das vivências particulares do diretor, das histórias de Recife, das salas de cinema e do próprio cinema. Todos esses elementos são permeados pela perspectiva reflexiva dos afetos e sentimentos.

A primeira parte se passa no apartamento de Mendonça Filho, aborda a juventude de cineasta iniciante, a história de sua mãe, historiadora, e a experiência de crescer junto ao seu bairro. Progressivamente, assistimos ao surgimento de grades e muros, além de outros dispositivos de segurança. Há também os edifícios gigantes que foram fechando a orla de Recife e substituindo casas; a mudança não para aí, pois se estende aos amigos e vizinhos conhecidos. O espaço compartilhado com a vizinhança desde a infância nas ruas foi sendo restringido e as tornando vias de acesso em trânsito de carros, além de lugar de insegurança e medo. Esta primeira parte traz as referências documentais que estão presentes em seus dois primeiros longas, *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), explicitando as imagens incidentais e sonoras que aquelas obras traziam e funcionando como uma narração de suas origens e afetos mobilizados.


REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS
Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...
ISSN: 2718-8310

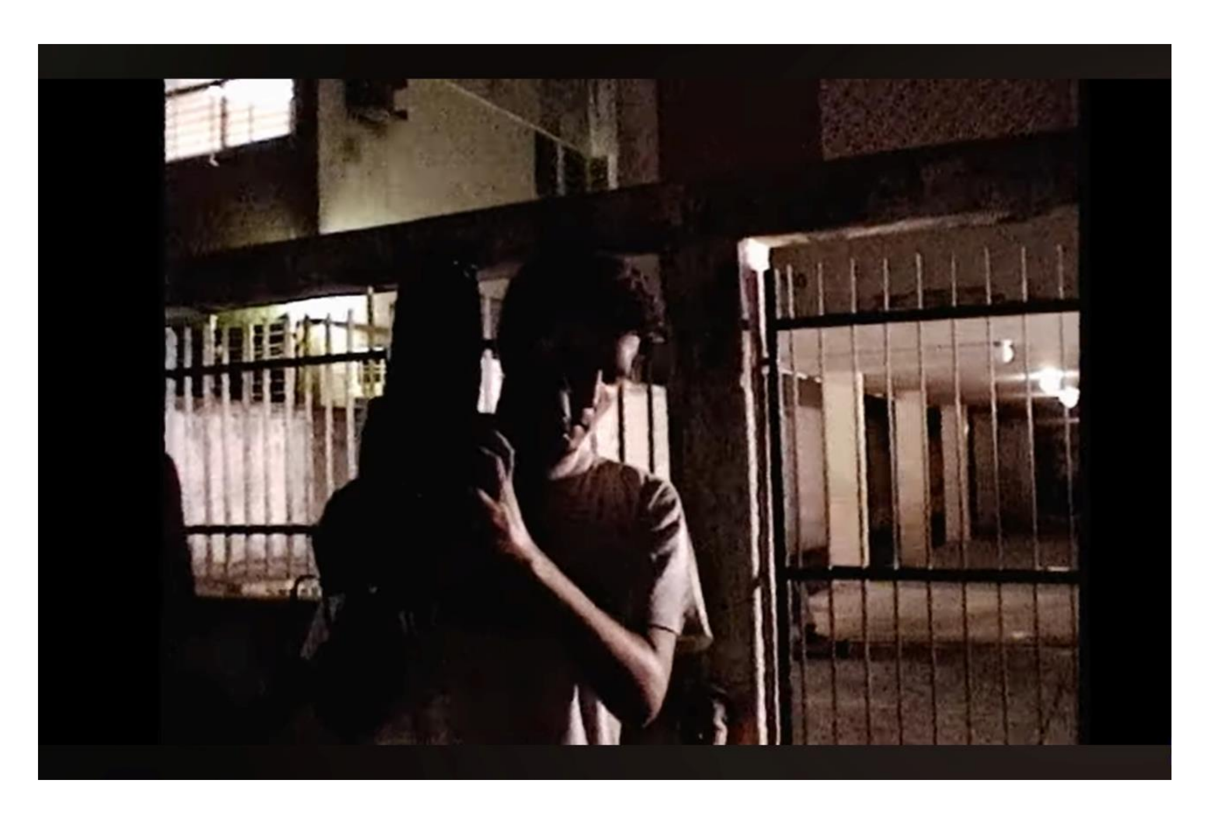


Figura 11 – Diretor e gradeado de sua residência, cena do trailer oficial de *Retratos Fantasmas.*

A segunda parte compreende a história do período áureo dos cinemas do centro da cidade. Essa parte é apresentada por meio de pesquisa histórica e documental, entremeada com a experiência vivenciada pelo cineasta como jovem estudante universitário que trabalhava nos cinemas do Centro e documentava, filmando, os seus dias e afazeres naquele tempo. Ele participou da experiência da gradual decadência das principais salas de cinema, seus fechamentos e a conversão de muitas delas em templos religiosos. As salas fechadas, os templos religiosos que surgiram naqueles antigos palácios de imagens em movimento, os espaços públicos que decaíram onde, antes, havia lugares de circulação da população, das elites locais e internacionais coexistentes.

REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS
Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...
ISSN: 2718-8310

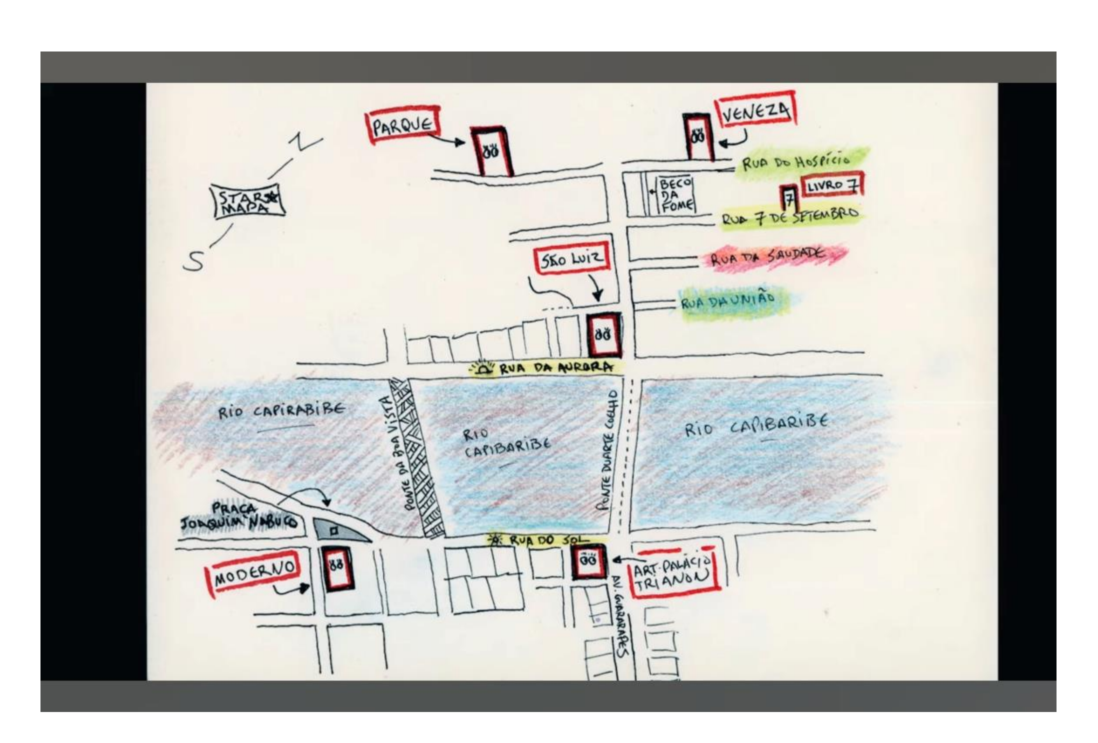


Figura 12 – Croqui desenhado para o documentário, parte do trailer oficial do filme *Retratos Fantasmas.*



Figura 13 – Fotografia de arquivo que compõe o documentário *Retratos Fantasmas*. Trailer oficial do filme.

ISSN: 2718-8310

Na terceira e última parte do documentário, a abordagem é ficcional. Mendonça Filho solicita um carro por aplicativo de viagens e aproveita para circular pelas ruas do centro do Recife nos dias contemporâneos à realização do documentário. Ele indica ao motorista que haveria paradas, e explica sua pretensão de passear ao longo do trajeto. Enquanto conversa com o motorista, Mendonça Filho fala sobre sua profissão, e imagens de farmácias sucedem e capturam o olhar situado no interior do veículo, filmadas em *travelling*. As redes farmacêuticas ocupam os locais onde antes se localizavam antigas casas e estabelecimentos comerciais, muitas vezes adaptando os imóveis existentes ou erguendo novas edificações para essa finalidade. As luzes brancas dos interiores explodem na tela, ressaltando as prateleiras repletas de produtos: trata-se de uma sociedade doente. A conversa no veículo envereda para o absurdo, assumindo uma narrativa de medo e terror.

A contravisualidade pode ser observada nesta obra de Mendonça Filho pela abordagem subversiva com que são realizadas as filmagens e trabalhados os temas de sua produção: os espaços privados encarcerados progressivamente, em nome de uma suposta segurança, e a consequente queda da qualidade de vida no isolamento, imposta gradualmente aos seus moradores; os espaços públicos de convivência da diversidade, que entraram em decadência, foram transformados, talvez, em escapes alternativos, como a religiosidade do mérito; e a explicitação de um adoecimento geral da população, com a expansão das redes farmacêuticas. Ao fim, o humor melancólico na ficcionalidade, o enfoque no fantástico e no medo.

Tanto a narrativa de Lucrecia Martel quanto a de Kleber Mendonça Filho têm a característica de dialogar com o cinema de terror e as narrativas de horror e medo. Seus filmes costumam adotar essa abordagem, influenciada pela formação cinéfila de ambos, e nutrida pelos filmes B de horror, comuns nas salas de cinemas e na programação televisiva dos anos 1970. O espaço urbano precarizado e o crescente isolamento no qual as populações foram inseridas em uma cultura do medo, juntamente aos afetos gerados pelo empobrecimento da vida interior e a falta do contato com o outro e, em consequência, consigo mesmo, são temas frequentemente explorados em seus trabalhos.

Sobre Cultura e Educação: da urbanidade às cidades, possibilidades de contribuição das expressões artísticas

No processo educacional, o espaço de vivência é lugar fundamental. É no diálogo que os estudantes encontram ou constroem suas referências. Entender a relação entre espaços-tempo com as memórias e experiências contribui para o desenvolvimento da aprendizagem dos estudantes, ao se apropriarem das linguagens artísticas como provocadoras nesta ação.

Ao se pensar sobre a cidadania e sua vivência, acrescentado o progressivo desmantelamento da malha de trocas sociais na privatização do espaço público, percebemos o impacto em nossas sociedades, contemporaneamente. Vislumbram-se os crescentes acirramentos de nossas sociedades, desde a idealização da urbanidade e das cidades como esfera pública de trocas

sociais entre grupos diversos, (re)significadas com a experiência educacional, a partir do encontro com as expressões das linguagens artísticas. Como explica Martel em seu curta-metragem, as fraturas sociais foram sendo acirradas à medida que políticas públicas foram forjadas, não para a coexistência da sociedade, mas para a expansão privatista. Das malhas ferroviárias às rodovias de veículos automotores particulares, a ampliação de fortificações privadas em contraste ao conviver público nos conduziram aos nossos tempos de desconfiança e medo.

Em Mendonça Filho, os espaços públicos de convivência, as ruas do centro nas quais as principais salas de cinema existiam, o transporte urbano de bondes substituídos por veículos particulares são esvaziamentos que acarretaram a decadência e a falência da urbanidade. Porém, é sintomático que parte das imagens documentadas seja da resistência carnavalesca, que cada vez mais ocupa as avenidas e ruas das cidades brasileiras, com destaque para Recife nesse cenário. Talvez nessa prática, mais do que apenas observar uma *contravisualidade* possível, ela também seja estimulada.

Interessa agregar a esta discussão outra abordagem teórico-conceitual, a de colonialidade proposta pelo grupo de estudos *Modernidad/Colonialidad*, do qual Walter Mignolo é integrante. O grupo é formado por uma rede de pesquisadores que trabalham considerando perspectivas heterogêneas e transdisciplinares, além de intelectuais militantes e comprometidos com movimentos políticos e sociais (Soto, 2018). Mignolo avisa sobre "o lado mais escuro da modernidade ocidental", qual seja, a colonialidade em sua feição de colonialidade do poder. Esse processo foi forjado desde a expansão capitalista deflagrada no Renascimento, e desde a invasão das Américas permanece em andamento. O neoliberalismo como política de desmonte do estado e crescente privatização, mas mais do que isso, de ação de estado mínimo para alguns e de regras e contenção para muitos, trouxe o processo crescente de controles de nossos tempos e do esgarçamento de nossa malha social. Nessa face, a colonialidade se sustenta nos controles do Poder, do Ser e do Saber, atuando em nossas subjetividades e mobilizando uma política de afetos.

Pensamos que a cidadania é algo de grande complexidade, passível de diversos entendimentos. Entretanto, coaduno com os princípios da proposta pedagógica progressista, defendida por Paulo Freire, na qual a alfabetização política é a base a partir da qual se objetiva o projeto pedagógico. A conscientização crítica dos sujeitos é o alicerce que fundamenta e pode levar à transformação social. O jovem estudante, nesse contexto, é pensado como capaz de superar a consciência básica, alicerçado no estímulo, ao refletir sobre sua condição existencial. Para Freire é necessário aprender a ler o mundo antes, sendo que:

> *O ato de aprender a ler e escrever deve começar a partir de uma compreensão muito abrangente do ato de ler o mundo, coisas que os seres humanos fazem antes de ler as palavras. Até mesmo historicamente, os seres humanos primeiro mudaram o mundo, depois revelaram o mundo e, a seguir, escreveram as palavras. Os seres*

humanos não começaram por nomear A! F! N! Começaram por libertar a mão e apossar-se do mundo

Freire, 2011: 15.

Acrescento, ainda, a reflexão de Milton Santos sobre a coexistência de tempos, nos quais "o espaço deve ser considerado como um conjunto de relações realizadas através de funções e de formas que se apresentam como testemunho de uma história escrita por processos do passado e do presente" (Santos, 2002: 153). A utilização em abordagem interdisciplinar pode contribuir para a melhor apreensão e para a consciência crítica por Freire instigada. Como diz, mais uma vez, Santos: "O espaço são as formas mais a vida que as anima" (Santos, 2002: 103). Já as imagens, sendo fílmicas ou de outros sistemas sígnicos, também são um campo de disputas e tensões sociais, como indica Wiliam Mitchell.

A proposta apresentada na introdução deste artigo, baseada na análise de Mirzoeeff sobre o direito a olhar, justifica a abordagem proposta pelos documentários indicados para análise e realizada por seus documentaristas. Eles problematizaram a visualidade restritiva da colonialidade do olhar em sua feição de colonialidade do poder. Os cercamentos (ou seriam fortificações?) nos quais os condomínios fechados argentinos se organizaram, assim como o engradeamento crescente dos lares de Recife e o abandono progressivo do centro da cidade e de seus espaços de vivência urbanizada, provocaram o esgarçamento geral das alianças sociais. A contravisualidade expressiva da linguagem cinematográfica possibilitou a contraposição às restrições da colonialidade do poder e de suas visualidades existentes.

Na cidade, os lugares públicos são agregadores da capacidade de encontros, mas não são, evidentemente, um espaço no qual se resolvam conflitos ou as fraturas sociais. Entretanto, nesses lugares há a possibilidade de se estabelecerem novos arranjos e se constituírem situações de convívio, trocas e alianças, forjando possibilidades ímpares não imaginadas.

Nesse sentido, a experiência como professora universitária em uma instituição pública proporciona cenários inesperados. Tanto em sala de aula quanto no *campus* universitário, a interação entre grupos que, devido às suas origens sociais e locais de residência, antes estavam segregados em comunidades relativamente homogêneas, abre caminho para possibilidades de transformação e desenvolvimento de consciência crítica que, em outros contextos, seriam improváveis ou muito difíceis de ocorrer. Nesse sentido, é importante encorajar a disposição para experienciar a consciência crítica, e como educadores, devemos considerar o ambiente educacional (mas não exclusivamente ele) como um espaço propício para esse estímulo.

Bibliografia

Barrenha, N. (2013). A experiência do cinema de Lucrecia Martel: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina. São Paulo: Ed. Alameda.

Barrenha, N. (2019). Espaços em conflito: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo. São Paulo: Intermeios.

Canclini, N. (2008). Culturas Híbridas São Paulo: EDUSP.

Canclini, N. (2006). Consumidores e Cidadãos. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

Círculo De Bellas Artes De Madrid, La ciudad en ciernes, 2024. Disponível em: <https://www.circulobellasartes.com/espectaculos/ciudad-ciernes-urbanismo-derechos-humanos/>. Acesso em: 11 de fev. de 2024.

Freire, Paulo. Pedagogia do Oprimido Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

Mignolo, W. (2017). Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 32 no. 94/junho/2017.

Mitchell. W. (2017). O que as imagens realmente querem? ALLOA, Emmanuel. Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 165-189.

Mirzoeff, N. (2016) "O direito a olhar". *ETD - Educação Temática Digital,* Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, p. 746. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>. Acesso em 7 fev. de 2024.

Santos, M. (2002). Por uma Geografia Nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica. São Paulo: EDUSP.

Simião, S. (2024). "La Ciudad que huye": O cinema como expressão sensível dos modos de viver nos *countries*, condomínios e bairros fechados de Buenos Aires. Tese de Doutorado defendida na História, Universidade Estadual de Campinas: Campinas.

Soto, D. (2008). Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad. Ciencia Política. N.5, enero-junio 2008.

Filmografia

Aquarius. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Carlos Diegues. Brasil: Emilie Lesclaux (CinemaScópio) Saïd Ben Said e Michel Merkt (SBS,

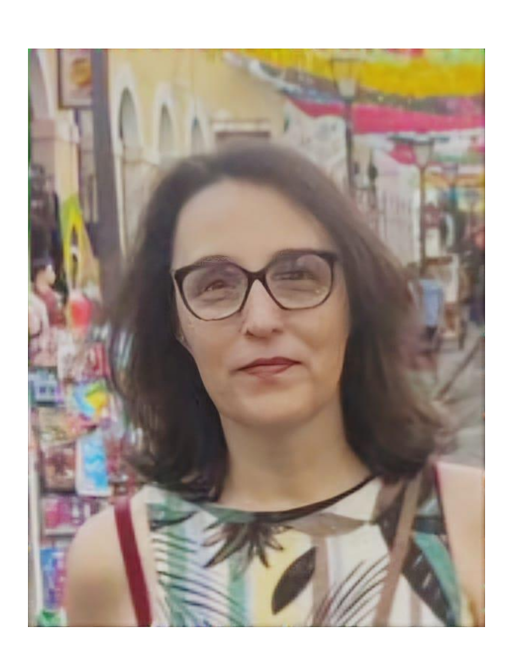
França), 2016. (145m), son. color.

LA ciénaga. Direção: Lucrecia Martel. Produção: Lita Stantic. Roteiro: Lucrecia Martel. Argentina: Lider Films, 2002. (100min), son. color.

LA ciudad que huye. Direção: Lucrecia Martel. Produção: Santiago Leiro, Vanina Berghella, Fabian Beremblum. Roteiro: Lucrecia Martel. Argentina: Estudio Fantasma, 2006. (5 min), son. color.

O som ao Redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio, 2012. (131 min.), son. color.

Retratos Fantasmas. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio, 2023. (93 min.), son. color.



Mônica Brincalepe Campo

Professora Associada do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia desde 2011 (UFU – Uberlândia – MG) e Professora Permanente do Programa de Pós- Graduação em História da mesma Universidade. Tem experiência com ênfase em História da América Contemporânea e História do Brasil Contemporâneo. Desenvolve pesquisa na interface Cinema e História, Culturas Visuais e temáticas relacionadas às Temporalidades, Memória e História.